

Le tante voci di Maylis de Kerangal

Maddalena Fingerle

Charlotte Ladevèze

21 Agosto 2026

Le storie hanno spesso inizi sorprendenti. La nostra è cominciata su un treno tra Venezia e Monaco di Baviera. Lei leggeva le ultime pagine di *Réparer les vivants* con grandi cuffie nelle orecchie; io cercavo di intrattenere mio figlio leggendo la Pimpa a voce alta, mentre i suoi gridolini sfidavano con successo qualsiasi tentativo di isolamento acustico. Appena Charlotte chiuse il libro e si tolse le cuffie, iniziammo a parlarci in tedesco, entrambe con un accento, anche se diverso. Ammisi di aver pianto con quel libro come con nessun altro in vita mia, tanto che l'avevo lasciato a metà; lei si illuminò: verissimo, è così commovente, ma vale la pena finirlo. Scoprii che vivevamo relativamente vicine, facevamo lo stesso lavoro all'università ed entrambe volevamo imparare la lingua dell'altra. Lei scriveva di come l'acqua, i fiumi e i paesaggi fluviali trasformati dagli esseri umani vengano rappresentati in letteratura, io di come la voce umana sia oggetto di testi letterari dal secondo dopoguerra a oggi e ci incontravamo a metà strada nella convinzione di un legame profondo tra i due temi. Ci scambiammo indirizzi mail e mai avremmo immaginato, o forse un po' sì, che sarebbe nata un'amicizia, una collaborazione, progetti comuni, tra cui questa intervista a Maylis de Kerangal.

Aveva ragione Charlotte: valeva assolutamente la pena finirlo. È forse il libro più conosciuto dell'autrice francese, da cui è tratto anche un film e che racconta la storia del cuore di Simon Limbres, un ragazzo che, in seguito a un incidente in furgoncino dopo una sessione di surf con i suoi amici, finisce in coma. I genitori, travolti dalla notizia, decidono infine di donare i suoi organi, tra cui il cuore che continuerà a battere nel corpo di Claire, una paziente affetta da miocardite. Già in questo romanzo del 2014 (2015 in traduzione italiana) è presente, sebbene in maniera laterale, il nucleo tematico della voce: Marianne, la madre di Simon, non riesce a chiamare il marito per dargli la notizia dell'incidente del figlio. La sua paura è legata all'anacronismo e al cambiamento della voce, che diventeranno un

topos nella prosa di Maylis de Kerangal. Lo ritroviamo infatti anche nella raccolta *Canoe*, in cui attorno alla novella principale *Mustang* orbitano altri racconti. Accade per esempio quando la protagonista francese di *Mustang* non riconosce più la voce del marito; inizialmente si tratta di una variazione quasi impercettibile che man mano si precisa fino a modificare l'intera persona. Ritorna anche in *Ruscello e limatura di ferro*, quando la protagonista non riconosce la voce dell'amica Zoé, che parla in maniera forzatamente abbassata per adattarsi all'ambiente radiofonico in cui lavora. Come nelle migliori tragedie greche Maylis de Kerangal propone due posizioni opposte che convivono, senza bisogno di fare vincere una sull'altra: per Zoe abbassare le voci femminili significa abbandonare il desiderio di essere protetta o di sedurre, mentre per la narratrice viene percepita come imitazione del maschile.

Infine in [*Giorno di risacca*](#) (uscito in italiano nel 2025) – che narra il ritorno di una doppiatrice a Le Havre dopo la morte di un uomo che aveva nella tasca della giacca un biglietto con il suo numero di telefono – la voce non è più solamente oggetto della narrazione, ma diventa una metafora, parte integrante del processo creativo di scrittura, finzione e lavoro mimetico.

Nel corso degli anni, attraverso i diversi testi letterari, la riflessione di Maylis de Kerangal su voce e vocalità si evolve: da intuizione rispetto all'anacronismo della voce, considerata come elemento identitario per eccellenza, si passa a una vera e propria trattazione della voce come qualcosa di modificabile capace di trasformare l'intera persona e, infine, si svela un principio creativo di scrittura.

Adesso però vi lasciamo alla voce di Maylis de Kerangal, una voce che risulta subito familiare, che si fa e si disfa mentre parla, che prende forma nel discorso, attraverso la parola – per chi legge in francese consigliamo la lettura dell'autrice dei suoi stessi audiolibri – con l'augurio che sappia conquistarvi come ha conquistato noi, che riesca a sfiorarvi con la stessa intensità e a intrecciarsi ai vostri percorsi, come è accaduto ai nostri: tra destini incrociati su treni, urla, risate e pianti.

Che cosa l'ha spinto a esplorare la voce umana nella sua scrittura e quale ruolo le riconosce nei suoi romanzi?

La voce occupa uno spazio sempre più importante nella mia scrittura. Da qualche anno è un motivo ricorrente, per usare un'immagine tratta dalla pittura. All'inizio volevo dare una forma diversa all'oralità nei miei racconti: volevo allontanarmi dalla struttura dialogica che la voce assume spesso nel romanzo, sia nella forma del monologo sia in quella del dialogo, sottrarmi all'impianto classico dettato dalle

convenzioni ortotipografiche, che condensano gli scambi orali nella forma del dialogo. Ho cercato di disseminare la voce nel racconto, di dilatarla, di incastonarla nel tessuto narrativo senza farla emergere come un elemento a sé.

Ho iniziato questa ricerca con *Corniche Kennedy* (2008). I protagonisti del romanzo sono un gruppo di adolescenti che si ritrovano sulla Corniche Kennedy, la strada costiera di Marsiglia. Era fondamentale per me che li si sentisse, che si sentisse quella voce della giovinezza, quella voce del gruppo. Ma quella voce ha un suo disordine: non è incanalata, circola, si interrompe. Non ci troviamo di fronte a uno scambio ordinato e ben costruito, in cui uno fa una domanda, l'altro risponde e poi interviene qualcun altro. Il lavoro su un gruppo di adolescenti, con una parola fatta di continue interiezioni e rilanci, mi ha permesso di mettere a punto alcuni principi della mia ricerca. Alla questione dell'oralità si accompagna quella della dimensione sonora del testo: come parla un romanzo. Ero molto interessata alla questione dei luoghi e degli spazi: come si parla in un cantiere, in una sala operatoria, all'aperto, davanti al mare... Mi interessava trovare una forma di trascrizione del sonoro che non si limitasse alle voci, ma comprendesse anche i rumori, l'ambiente acustico nel suo insieme. Questa riflessione ha cominciato a prendere forma tra il 2006 e il 2008 e poi si è intensificata, soprattutto intorno all'idea che la voce sia inscindibilmente legata alla parola.

Nei suoi romanzi la parola sembra acquisire una propria materialità, una consistenza quasi tangibile. Come lavora sul testo per ottenere questo effetto?

In [*Riparare i viventi*](#), che mette in scena un trapianto di cuore, gli interventi dei personaggi sono quasi ritualizzati. C'è una parola della sofferenza, agitata e frammentata, che non può essere contenuta entro una forma normativa. A volte è esplosiva, fatta di riprese, ritorni, ripetizioni. Mi sono interessata molto anche alla parola con cui si annuncia una notizia: come rappresentare una parola che deve comunicare qualcosa di grave? In che modo possiede una materialità diversa? Non appartiene alla semplice conversazione, all'interiezione o alla battuta: è una parola che si irrigidisce e che fa male. Nel testo ogni annuncio è preceduto da un trattino, come un colpo, un'incisione sulla pagina che segnala che quella parola sta per colpire.

Questo interesse per la voce, in quanto portatrice di parola, e per la dimensione sonora del testo ha occupato uno spazio sempre maggiore nel mio lavoro. Mi sono dedicata pienamente a questa ricerca nella raccolta *Canoe* (2021 in francese, 2022 in italiano), dove mi sono posta l'obiettivo di scrivere testi che dialogassero tra loro e che esplorassero diverse forme della voce umana.

Secondo lei è possibile descrivere una voce con le parole?

Ci si può effettivamente chiedere se sia possibile descrivere la voce in un racconto. Per quanto mi riguarda, non si tratta di coglierla in una dimensione simbolica e immateriale, come una voce poetica o ispirata, ma di andare alla ricerca del corpo nella voce. In *Canoe* mi sono interessata al suo radicamento anatomico, alle due piccole pliche vocali situate in fondo alla laringe e a tutta quella meccanica del respiro che la rende possibile. La voce abbandona così la sua immaterialità per diventare un elemento fisico, che si può descrivere concretamente attraverso il timbro, la tonalità e la risonanza. Può diventare, in questo modo, una vera e propria entità letteraria.

Bisognerebbe anche ricordare che, persino nella lettura silenziosa, c'è una voce. Storicamente, la lettura avveniva ad *alta voce*: nei monasteri i testi erano scritti per essere pronunciati o addirittura proclamati. La lettura silenziosa compare solo più tardi. A quel punto una voce entra nel corpo, nasce un rapporto più interiore con il testo, forse legato allo sviluppo della finzione narrativa, anche se questo aspetto richiederebbe di essere approfondito. Ma anche quando leggiamo in silenzio sentiamo una voce; non è esattamente la nostra, né quella di chi scrive, tanto più che spesso non la conosciamo: è un'altra voce, una voce che è quasi la voce del libro stesso. Questa questione mi sembra profondamente enigmatica e centrale nella letteratura.

In *Canoe* ho cercato di esplorare diverse forme della voce. Il libro si apre nello studio di un dentista, nella bocca, nella mandibola, l'unico osso mobile del volto che permette la voce articolata, e si chiude con un racconto che mette in scena un'altra forma di voce, legata all'idea di contatto, quasi infrasonoro, attraverso una donna che afferma di essere entrata in contatto con presenze extraterrestri. Tra questi due testi esploro, in particolare, la voce dei morti, che mi interessa molto.

Pensa che la descrizione anatomica possa essere una strategia letteraria per dare materialità alla voce?

Narratori < Feltrinelli

Maylis de Kerangal

Giorno di risacca



La questione della voce in letteratura richiede un'attenzione alla descrizione anatomica, il tentativo di osservare il modo in cui funziona l'apparato fonatorio dell'essere umano. È piuttosto difficile sottrarsi a un vocabolario estremamente convenzionale, saturo di luoghi comuni. Il passaggio attraverso una ricerca anatomica, che consiste nel comprendere l'aspetto muscolare, mi ha dato la sensazione di poter rappresentare la voce nella frase, cioè il modo in cui essa

viene figurata attraverso il linguaggio.

Quando parlavo di “motivo” pittorico mi riferivo un po’ a questo: come rappresentare qualcosa che non si vede? La voce è invisibile e possiamo coglierla soltanto attraverso i suoi effetti, ciò che è in grado di provocare, il modo in cui mette in movimento un volto, in cui agisce su un corpo. Ma la voce in sé, nella sua essenza, la penso come qualcosa che si può afferrare attraverso la sua dimensione materiale. È spesso ciò che cerco di fare nel mio lavoro: andare alla ricerca delle cose attraverso la loro consistenza fisica, la loro concretezza, per poterle poi attivare su un piano poetico.

In diversi suoi libri, la voce, e in particolare la voce femminile, sembra assumere una consistenza liquida. In Canoe, per esempio, leggiamo di una “voce di ruscello”, mentre in Riparare i viventi sentiamo la “voce delle sirene”. In Seyvoz (2022 in francese, traduzione italiana La diga, 2026), al contrario, la prospettiva della costruzione della diga di Tignes e dell’acqua trattenuta rende il paese muto, come se anche il flusso della parola fosse ostacolato. Perché ha scelto la metafora dell’acqua e non, per esempio, quella dell’aria?

Credo di associare la voce alla liquidità del flusso verbale, all’idea di una parola fluida. La frase mi sembra sempre più come qualcosa che assomiglia al fiume più che all’aria.

Ho cercato anche di cogliere delle voci in rottura, soprattutto in *Canoe* e in *Riparare i viventi*, dove viene dedicata un’attenzione particolare alla voce: quella di prima e quella dopo il dramma, e al modo in cui ci si trova a essere contemporanei di una voce. C’è in particolare il momento della telefonata in cui Marianne cerca di avvertire il marito che il figlio sta morendo: si rende conto che non condividono più lo stesso tempo e che le loro voci procederanno parallele prima di ritrovarsi. Queste voci spezzate, che toccano da vicino la questione delle lacrime, richiamano qualcosa di più liquido dell’aria, come quando le voci si infrangono nei singhiozzi. In *Riparare i viventi* il modo in cui le lacrime e la voce formano una coppia, soprattutto nella figura della madre, aveva attirato tutta la mia attenzione. In fondo, l’idea di liquidità rimanda soprattutto al flusso verbale e alla voce come forza motrice di questo flusso.

In un’intervista ha detto che legge i suoi testi a voce alta per sentire come suonano. C’è differenza tra questo tipo di lettura e quella degli audiolibri?

La pratica della lettura ad alta voce l’ho introdotta molto presto, fin dai miei primi testi. All’inizio serviva soprattutto a sentire la dimensione sonora della pagina,

che comprende anche aspetti diversi dalla voce in sé, come il tempo, il ritmo, la punteggiatura, i silenzi, le riprese del respiro, e così via. È un modo per verificare se il testo funziona oralmente. Ma per me è anche, in un senso più misterioso, un modo di attivare il testo, come se esistesse davvero soltanto nel momento in cui lo leggo a voce alta, forse perché allora passa attraverso il mio corpo e attraverso il mio apparato fonatorio. Prima di quel momento per me rimane in una sorta di astrazione di segni su una pagina bianca, di frasi ancora non attivate.

Realizzare audiolibri è per me un piacere, ma anche una fortuna: quella di poter lavorare in condizioni professionali di registrazione, con una sala completamente attrezzata e con un ritorno sonoro che permette un ascolto molto preciso della propria voce. In fondo è il momento in cui posso fondere la mia voce con il testo che ho scritto.

Può accadere che i miei testi vengano affidati ad attrici o attori, cosa che trovo assolutamente positiva, ma faccio fatica a rinunciare a quel momento in cui sono io stessa a leggere, registrando, quel momento di fusione con il mio testo. Se me lo propongono sono quindi felice di farlo: è un esercizio importante che ho già realizzato per tre testi [...], attraverso diverse sessioni di registrazione, ed è un momento che apprezzo molto. Esistono anche le letture durante i festival o in pubblico, che sono ancora diverse, perché passano attraverso un'amplificazione, un microfono, a volte anche un montaggio. Ma nel caso degli audiolibri c'è una dimensione di performance fisica perché si tratta di far ascoltare l'interezza del testo, qualcosa di imponente, affinché diventi un oggetto sonoro autonomo capace di essere diffuso o pubblicato come un disco. Questo crea uno spostamento interessante, perché si abbandona il solo spazio della lettura per entrare in quello della performance vocale.

Quali letture (o esperienze di lettura ad alta voce) hanno influenzato la sua riflessione sulla voce?

Le letture che più mi hanno influenzata provengono soprattutto dal campo della poesia. In questo ambito la voce è immediatamente presente, quasi naturalmente costitutiva del testo.

Nel romanzo, invece, non ho trovato appoggi altrettanto diretti, a meno che non si consideri un'altra accezione della voce più metaforica, quella che si associa alla persona che scrive: in questo caso il concetto diventa molto più polisemico. Esiste quella che viene chiamata la "voce di un testo", cioè il modo di scrivere di una persona, la sua coerenza linguistica. Alcuni testi mi affasciano proprio perché mantengono la stessa tonalità dalla prima all'ultima pagina. Si può allora dire che

lì c'è una voce, ma si tratta piuttosto della lingua o della scrittura dell'autrice/autore che della voce nel senso sonoro del termine. Nella poesia, al contrario, c'è spesso qualcosa che appartiene immediatamente alla voce, nel suo significato più diretto, quasi fisico.

UNIVERSALE



ECONOMICA

Maylis de Kerangal

RIPARARE I VIVENTI



Lei ha spesso sottolineato la dimensione politica della voce, in particolare di quella femminile. Come si articola questo aspetto nel suo lavoro?

Sì, la voce delle donne è qualcosa di profondamente politico. Oggi, in quella che viene chiamata la rivoluzione femminista in corso, e che si è intensificata per davvero negli ultimi anni, si parla di “far sentire la voce delle donne”, di “liberare la parola delle donne”. Sono espressioni politiche che ricordano come le voci femminili siano state escluse dagli spazi del potere, in particolare da quelli mediatici e politici. C’è un termine che oggi rende bene questa idea: sono state “silenziate”. Ho scritto un racconto su questo tema, *Ruscello e limatura di ferro*. Mi sono chiesta perché le donne non siano state ammesse per così tanto tempo a presentare i notiziari alla radio. In effetti, le notizie e l’attualità rappresentano un momento fondamentale nella diffusione dell’informazione alla popolazione, soprattutto nelle radio pubbliche. E le donne ne erano escluse perché le loro voci erano considerate troppo acute, troppo fragili. Venivano associate a una forma di instabilità, attraverso tutto un immaginario antico legato all’isteria, all’idea che l’utero risalisse fino alla gola, e a una percezione del corpo femminile come difettoso. Non ispiravano fiducia e non venivano associate all’idea di competenza. La voce “competente” era pensata come una voce grave, stabile, dunque maschile. Sono aspetti che sono stati ampiamente studiati da ricercatori e sociologi. Ricordo che la voce di Ségolène Royal fu oggetto di derisione durante la campagna presidenziale del 2007: era acuta e sembrava sempre sul punto di spezzarsi. Prima di lei, Margaret Thatcher aveva preso lezioni per modificare la propria voce, renderla più grave, più conforme a ciò che ci si aspetta da una voce autorevole. Nel momento in cui le donne escono dalla dimensione domestica, entrano nei luoghi delle decisioni e negli spazi del potere, impongono anche voci diverse. Ma si osserva anche che le loro voci si abbassano, nel senso che diventano più gravi, come se si “adattassero” al modello maschile, quasi per imitazione. È qui che la questione diventa appassionante.

Perché la voce femminile continua ancora oggi a essere un luogo di giudizio e di normalizzazione nei media?

In *Ruscello e limatura di ferro* ho lavorato sulla questione della voce femminile nel campo dei media. Viviamo ancora con l’idea che alcune voci femminili, giudicate troppo acute, siano difficili da ascoltare alla radio. Del resto, le presentatrici hanno per la maggior parte una voce grave. Attraverso queste osservazioni, porto avanti anche la mia stessa formazione politica, che mi conduce a leggere articoli sulla mascherata, studi femministi, ad analizzare il modo in cui la parola viene distribuita, ripresa, interrotta all’interno di una conversazione. E mi sono resa conto che tutti questi elementi erano collegati. Lo vediamo in modo molto concreto nei dibattiti pubblici: le donne vengono interrotte più spesso e cedono più facilmente la parola. Sono microfenomeni, ma hanno una grande forza

strutturante. C'è poi, in questo racconto, una figura per me molto importante: quella di Jane Goodall. È stata un riferimento fondamentale. Nelle mie ricerche, che talvolta mi portano a guardare verso il mondo scientifico – cosa che amo molto – sono rimasta colpita dall'idea che la primatologia nasca nel momento in cui una donna si mette a osservare i grandi primati. Prima di allora, gli uomini vi vedevano soltanto rapporti di forza, gerarchie rigide, logiche di “maschio alfa”. Attraverso le osservazioni condotte dalle donne emerge un'altra realtà. È per questo che Jane Goodall compare in questo racconto: perché incarna al tempo stesso una figura scientifica centrale per l'ecologia e la tutela dell'essere vivente, ma parla con una voce molto dolce, sottile. È una donna il cui sguardo ha sconvolto il mondo accademico scientifico, nel quale le donne sono state da sempre marginalizzate. Lei ha saputo mantenere la propria voce, ha conservato la sua “voce di ruscello”.

In Giorno di risacca lei lavora per la prima volta su una voce narrativa in prima persona. Come ha pensato il suo rapporto con la dimensione politica?

Considero la voce solo raramente come un discorso esplicito. Per me, la politica risiede nella lingua. In *Giorno di risacca* la questione era proprio questa: evitare che questa voce diventasse una voce puramente introspettiva, concentrata su un soggetto che analizza se stesso, anche se questo può essere molto interessante. Volevo invece che potesse farsi portatrice di altre voci: la voce di una città, la voce di una donna ucraina, la voce di una sopravvissuta ai bombardamenti. Scrivere una voce in prima persona diventava allora un problema politico: come può una voce singolare diventare la voce degli altri? La narratrice è una doppiatrice e può quindi assumere la voce di altri corpi, mettere la propria voce al servizio di altri, raccontare le loro storie. Passo attraverso la questione delle voci politiche perché nel mio lavoro non sono mai frontali: non si tratta, per me, di scrivere un testo di denuncia esplicita. Ma le voci presenti nel mio lavoro, così come in quello di Joy Sorman, con cui ho scritto *La diga*, sono attraversate da una preoccupazione politica. Sono voci che provengono dai margini, “voci di confine”, che a volte raggiungono il centro, ma senza passare attraverso il discorso esplicito o l'argomentazione.

In copertina, fotografia di [Pymouss](#) - Wikimedia Commons.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

